DESSINS

DE

A. WATTEAU



Coll. compl.   tiré à 3?? ex.   La plus belle publication
fac-similé des dessins de Watteau

coll — p
50 plates
PEB

DESSINS

DE

A. WATTEAU

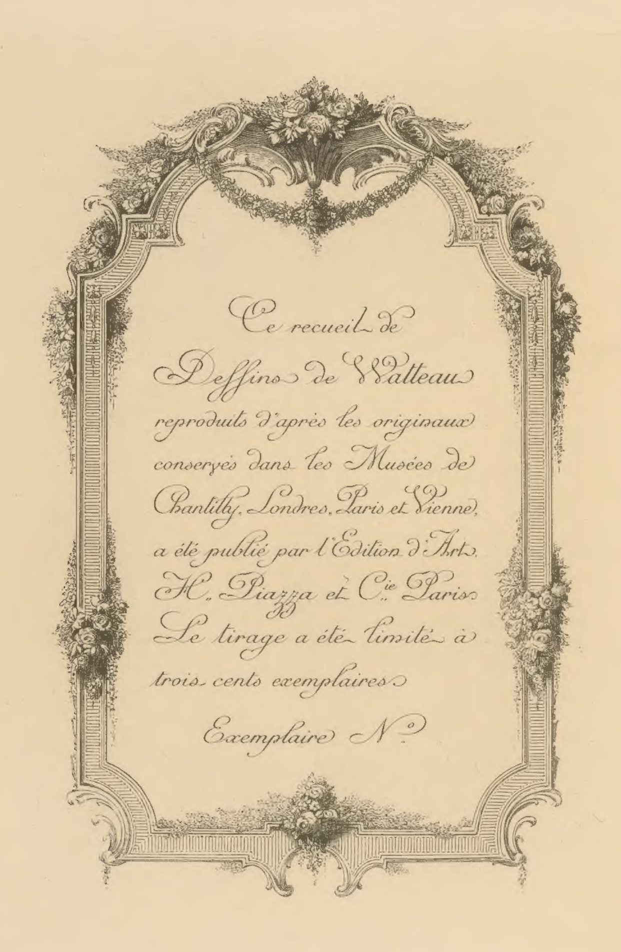
DESSINS

DE

A. WATTEAU



L'ÉDITION D'ART, H. PIAZZA & Cie
4, RUE JACOB, PARIS


Ce recueil de
Dessins de Watteau
reproduits d'après les originaux
conservés dans les Musées de
Chantilly, Londres, Paris et Vienne,
a été publié par l'Edition d'Art
H. Piazza et Cie Paris
Le tirage a été limité à
trois cents exemplaires
Exemplaire N°

INTRODUCTION DE

GEORGES LAFENESTRE

MEMBRE DE L'INSTITUT
CONSERVATEUR HONORAIRE DE LA PEINTURE AU MUSÉE DU LOUVRE
PROFESSEUR AU COLLÈGE DE FRANCE

INTRODUCTION



PAS de Beauté sans Vérité. Les créateurs d'images les plus personnels, les rêveurs les plus capricieux, dans l'art comme dans la poésie, sont aussi les observateurs les plus attentifs, les étudiants les plus scrupuleux de la nature. L'Idéal, quel qu'il soit, ne se forme dans le cerveau de l'artiste que par une accumulation de réalités; la même sensibilité qui les a saisies et recueillies les combine et les transforme. Ces combinaisons et ces transformations nous émeuvent ou nous séduisent, d'autant plus qu'elles conservent des apparences plus vraisemblables d'existence matérielle. C'est alors, seulement, qu'elles nous donnent cette double joie de nous trouver transportés dans un monde supérieur à celui où nous souffrons et luttons, et de nous y sentir, néanmoins, toujours et plus vivants encore que dans ce monde terrestre, par l'amour, la tendresse, l'admiration, l'enthousiasme, tous les bons sentiments, toutes les nobles passions qui se purifient et s'exaltent dans l'atmosphère du rêve et la lumière de la beauté.

C'est pourquoi les grands peintres sont tous de grands dessinateurs. C'est par la pratique constante et patiente du dessin qu'ils renouvellent chaque jour, au contact de la nature et de la vie, qu'ils affermissent et fortifient dans leur imagination la multitude des formes et des couleurs dont quelques reflets descendront sur leurs toiles. Les plus audacieux quand ils peignent, sont les plus scrupuleux lorsqu'ils dessinent. La plupart même, dans le crayon moelleux ou la plume rapide, trouvent des instruments plus dociles que le pinceau, pour exprimer dans toutes leurs délicatesses ou leurs profondeurs, les impressions de leur sensibilité. D'ailleurs, hélas! n'y a-t-il pas chez eux, plus ou moins vague, cette arrière-pensée, si pénible pour les peintres, de la brève durée, fatale et inexorable, de leurs peintures? Fresque ou tableau, nulle n'échappe à l'altération de sa physionomie primitive par le seul travail du temps, lors même que le vandalisme des hommes l'a épargnée. Lesquels des maîtres anciens voudraient reconnaître aujourd'hui sur les panneaux et les toiles fanés, assombris, retouchés, où se lit leur nom, les visions fraîches et claires qu'ils avaient cru immortaliser? Si le papier est plus fragile encore, du moins, lorsqu'il se conserve, il reste plus fidèle. Grâce à leurs dessins, Vittore Pisano, Mantegna, Léonard de Vinci, Michel-Ange, Albert Durer, Titien, Corrège, Rubens, Rembrandt, et bien d'autres, nous donnent de leur génie, de son étendue, de ses capacités, de ses ambitions, de sa science, une idée supérieure encore à celle qui sort déjà de leurs admirables peintures. Nous les connaîtrions incomplètement sans leurs études, croquis et griffonnages. Chez nous, sans leurs feuilles d'albums éparses, estimerions-nous à leur réelle valeur, les Clouet, Poussin, Claude Lorrain, Ingres, et surtout Watteau, notre Watteau?

Ce petit maître, alerte et charmant, des *Fêtes Galantes*, le peintre fantaisiste à la mode chez les gens du bel air durant la folle escapade de la Régence, nous apparaît, ses crayons en mains, comme un très grand maître. Son instinct loyal de la simplicité et de la franchise joint à son sentiment délicat de toutes les tendresses et élégances, lui fait, naïvement et délicieusement, retrouver à la fois, dans la nature, les beautés populaires qu'y avait déjà perçues le Moyen Age et les beautés aristocratiques qu'y avait goûtées la Renaissance. A travers Téniers et Rubens, Titien et Bassan, Véronèse et Lenain, en passant par dessus la convention académique, Watteau remonte à Jean Goujon et à Fouquet, à nos miniaturistes et à nos imagiers. C'est lui qui, renouant la tradition nationale, accélère de son temps le réveil naturaliste, et prépare pour le XIXᵉ siècle les évolutions romantique et réaliste, dans ce qu'elles ont de plus humain, de plus poétique, de plus français.

De son vivant, d'ailleurs, ses contemporains éclairés ne s'y trompèrent pas, non plus que lui-même. Que de très bonne heure, à Valenciennes, le fils éveillé du bon couvreur, avant et pendant son séjour chez Gérin, ait griffonné sur ses cahiers des croquis naïfs, d'après les passants et les coins pittoresques de la ville et de sa banlieue, on n'en saurait douter. N'est-ce pas de ces juvéniles impressions, de ces premiers regards, qu'il rapporta cet amour passionné, impérieux, nostalgique du plein air, si singulièrement tenace chez le peintre mondain? Toutes ses galanteries, même ses galanteries théâtrales, s'étaleront dans la campagne, sur des fonds de paysage. Dans son œuvre, si nombreuse, si variée, à peine quatre ou cinq scènes d'intérieur. Il aura toujours horreur du renfermé. Nul doute non plus qu'à son arrivée à Paris, durant son peinturlurage de pacotilles, au Pont Notre-Dame, chez le fabricant d'imageries dévotes, il ne trouvât le moyen de continuer ses études préférées: «Tous les moments dont il pouvait jouir, dit Caylus, les fêtes, les nuits même il les employait à dessiner d'après nature.» C'est en voyant ses dessins que Claude Gillot, vers 1704, l'invite à venir demeurer chez lui. Chez ce maître, fantasque et capricieux, avec lequel l'élève, capricieux et fantasque, ne put longtemps s'entendre, il apprit, sans doute, comme il l'a toujours reconnu, beaucoup de choses pour la prestesse de l'outil, mais pas assez, à ce qu'il semble, pour l'intelligence de la vérité. Lorsqu'il s'échappa de l'atelier théâtral, il conseilla à son camarade Lancret «d'en faire autant et de se former sur la nature même, ainsi qu'il avait fait.»

Son séjour chez Claude Audran, le «concierge» du Luxembourg, et sa collaboration avec cet habile décorateur, lui furent assurément plus fructueux. Dans le Palais, «il étudiait et copiait avec avidité les beaux ouvrages de Rubens.» Au dehors, «il dessinait sans cesse les arbres de ce beau jardin qui, bruts et moins peignés que ceux des autres maisons royales, lui fournissaient des points de vue infinis.» L'entrée de ce jardin était libre. Tout le beau monde de Paris venait s'y promener, s'y reposer, causer, fleureter, faire cercle sur les ronds-points, s'égarer dans les allées; c'était le rendez-vous des galants seigneurs et des femmes à la mode. Watteau y put faire nombre d'études, sur la terrasse, aux environs de la fameuse balustrade en marbre blanc «servant d'appui à ceux qui s'y mettent ordinairement pour examiner, louer ou critiquer les nouvelles modes des habits et parures des dames, les agréments et les défauts des personnes qui se promènent dans les allées». Le peintre, plus silencieux, se contentait d'examiner et de noter, mais il examinait à fond et il notait juste. Les

figurines, isolées ou accouplées, qui se meuvent si gracieusement au centre des panneaux décoratifs peints à ce moment, sous son nom ou sous celui d'Audran, témoignent de sa perspicacité à saisir les gestes et les physionomies, comme de sa dextérité à les jeter sur la toile. Nombre d'études, encore un peu minces dans leur élégante agilité, d'après des promeneurs et promeneuses, doivent dater de cette époque.

Suivait-il, dès ce moment, les cours de l'Académie royale? Dessinait-il d'après le modèle vivant, sous la direction des académiciens? C'est probable, puisqu'en 1709, dans le concours pour le voyage à Rome, il obtint le second prix. Certaines études de nu, sans doute, furent faites dans l'atelier officiel. Mais, sous le coup de son demi-échec, le voici qui, revenant à ses instincts naturels, fouillant dans ses cahiers d'adolescent, peint un tableau «de sa façon», le *Départ de troupes*, et que la vente inespérée de ce tableau lui permet d'aller revoir sa famille et son Valenciennes. Cette ville frontière, de garnison, à peine francisée, était traversée alors sans cesse, après les batailles de Ramillies et de Malplaquet, par des troupes régulières ou débandées. Il dessine, dessine des soldats, des officiers, tout ce qui les accompagne et les entoure, paysans et filles, gens et bêtes, paysages de ville ou des champs. Beaucoup de ces dessins, qui ont servi aux tableaux, se fixeront dans le recueil des *Figures de différents caractères*, gravés, après la mort du peintre, par les soins de son protecteur et ami, M. de Julienne.

En 1712, nous retrouvons Watteau travaillant d'abord pour Pierre Crozat, le riche financier, puis installé dans son hôtel, au milieu d'une admirable collection d'œuvres d'art. C'est la période décisive dans la formation de son génie. Mis en contact journalier avec les plus belles œuvres des Vénitiens et des Flamands, il les copie, les transforme, s'assimile, s'approprie, individualise à la française leur sens des couleurs et des harmonies. Mais, là aussi, «ce qui piqua le plus son goût, ce fut la nombreuse collection de dessins... Il était sensible à ceux de Giacomo Bassan, mais plus encore aux études de Rubens et de Van Dyck... Titien et Carrache qu'il voïait pour ainsi dire à découvert, le charmèrent». Caylus ajoute que pour satisfaire son insatiable curiosité, Watteau les pria, Hénin et lui, de lui préparer des copies de ces dessins, en «nombre infini», auxquels «en quatre coups» il donnait l'effet. «C'était, je le dirai toujours, la partie de la peinture à laquelle il était le plus sensible.»

Caylus, Gersaint, Julienne, Mariette, tous ses amis et contemporains, insistent sur sa passion constante et grandissante pour le dessin, en même temps que ses dégoûts intermittents pour le travail pénible de la peinture, dont la lenteur l'impatientait: il n'y trouvait jamais une réalisation suffisante de son observation et de son rêve. «S'il était saisi quelquefois du besoin de jeter promptement sur la toile quelque effet conçu, il l'était beaucoup moins que du plaisir de dessiner. Cet exercice avait pour lui un attrait infini, et, quoique la plupart du temps la figure qu'il dessinait d'après la nature n'avait aucune destination déterminée, il avait toutes les peines du monde à s'en arracher. Sa coutume était de dessiner ses études dans un livre relié, de façon qu'il en avait toujours un grand nombre sous la main... Quand il lui prenait en gré de faire un tableau, il y choisissait les figures qui lui convenaient le mieux pour le moment. *Il en formait ses groupes* le plus souvent *en conséquence d'un fonds de paysage* qu'il avait conçu ou préparé. Il était rare même qu'il en usât autrement.»

Qu'ajouter à ces notes d'un témoin oculaire, pour bien faire comprendre la liberté des rêveries pastorales ou théâtrales de Watteau, l'agrément à la fois si réel et si poétique de ses figurines animées dans un milieu lumineux et aéré, certaines négligences aussi dans ses peintures, et la perfection, presque constante, de ses dessins? Si l'on se rappelle que, chez Crozat, soit dans son hôtel à Paris, soit dans sa villa de Montmorency, Watteau, dans une atmosphère d'art exceptionnelle, s'y trouve de même en contact avec la société la plus élégante et la plus spirituelle de son temps, on ne s'étonnera pas que son dessin, s'enrichissant de toutes les vertus techniques de l'Italie et des Flandres, ait acquis en même temps une souplesse, une vivacité, une distinction toutes parisiennes, toutes françaises. Dès lors, sous ce rapport, très supérieur à tous ses contemporains, il devient au moins l'égal des plus grands crayonneurs du passé. Rien de plus juste que la note de Gersaint, cet expert judicieux: «Pour les dessins de Watteau, quand ils sont de son bon temps, c'est-à-dire depuis qu'il est sorti de chez M. Crozat, rien n'est au-dessus dans ce genre; la finesse, les grâces, la légèreté, la correction, la facilité, l'expression, enfin, on n'y désire rien, et il passera *toujours* pour un des plus grands et des meilleurs dessinateurs que la France ait donnés».

Toujours? Hélas, non, bon Gersaint! Si vous avez été bon prophète pour votre siècle et, nous l'espérons, pour les siècles à venir, vous n'aviez pu l'être pour vos proches descendants. Notre France, toujours charmante, comme les sémillantes comédiennes de votre ami, est hélas! capricieuse, inconstante, oublieuse, autant qu'elles, jusqu'à l'ingratitude parfois, et jusqu'à l'injustice.

Les admirables dessins de Watteau, que M. de Julienne, les faisant graver, représentait justement comme «d'un goût nouveau, avec des grâces tellement attachées à l'esprit de l'auteur, qu'on peut avancer qu'ils sont inimitables», n'étaient plus guère compris dès la seconde génération. Après le triomphe de la réaction davidienne, sous les influences académiques «les dessins de Watteau disparaissent des ventes, ou sont vendus en lots, anonymement mêlés aux plus misérables noms de l'École française... Personne ne veut plus de ces feuilles, et les cabinets semblent rougir d'en posséder» (*de Goncourt*). Il fallut la libération du goût français, au XIXe siècle, par le Romantisme, et la rénovation des études historiques, critiques, philosophiques, pour que Watteau, comme ses prédécesseurs du Moyen Age et de la Renaissance dans l'art familier et populaire, reprît enfin sa place légitime dans notre admiration.

En 1712, l'année même où il peignait, chez Crozat, les *Quatre Saisons*, Watteau entrait, comme agréé, à l'Académie. On sait comment, toujours mécontent de lui-même, retouchant, délaissant, recommençant ses grandes toiles, il mit cinq ans pour livrer son morceau de réception. Encore ne le livra-t-il que contraint et forcé, en rechignant, sur des injonctions répétées et pressantes, à l'état d'esquisse. C'est notre *Embarquement pour Cythère* (au Louvre) dont l'exemplaire définitif, plus peuplé, plus décoré, presque surchargé de personnages et accessoires nouveaux, se trouve au Palais impérial de Berlin. Quelque temps après, déjà très maladif, de plus en plus agité et inquiet, tourmenté par cet esprit d'instabilité que signalent tous ses amis, il avait quitté l'hôtel Crozat, trop troublé, pour un travailleur mélancolique, par les distractions et importunités mondaines. «Par amour de la liberté et de l'indépendance,

il voulait vivre à sa fantaisie, et même obscurément. » On sait comment il se retira d'abord chez Sirois, le beau-père de Gersaint, puis, avec son ami, Wleughels, futur directeur de l'Académie de France à Rome, près des Fossés-Saint-Victor, comment il alla, en 1719, passer quelques mois à Londres, soit pour y consulter un médecin célèbre, soit pour y chercher fortune, puis comment, de retour à Paris «imaginant que l'air de la campagne lui ferait du bien» il se retira à Nogent-sur-Marne, dans une maison prêtée par un ami de l'abbé Haranger, chanoine de Saint-Germain-l'Auxerrois, où il expira le 18 juillet 1721, entre les bras de ses amis, Haranger, Hénin, Gersaint.

«Nous avons perdu le pauvre Watteau, écrivait quelques jours après Crozat à Rosalba Carriera. Il a fini le pinceau à la main». On pourrait ajouter «le crayon aussi», car jamais il ne dessina plus que pendant toutes ses dernières années. Il ne donnait à la peinture que ses après-midi. Le 3 septembre 1720, écrivant à M. de Julienne, en lui envoyant une étude d'après «la teste de sanglier et la teste de renard noir», il lui annonce qu'il fait agrandir, du côté droit, la toile où s'ébauche déjà un sujet de chasse (le *Rendez-vous de Chasse*, coll. Richard Wallace): «Je puis reprendre ce côté-là dès lundi à midi passé, parce que le matin je m'occupe des *pensées à la sanguine*». Suivant son habitude, il demandait sans doute des poses, moins à des modèles de profession qu'à son entourage, ses hôtes, ses amis, sa servante, qu'il costumait en acteurs ou paysans, «ayant toujours chez lui des habits galants et quelques-uns de comiques, dont il revêtait les personnes de l'un et de l'autre sexe selon qu'il en trouvait qui voulaient bien se tenir, et qu'il prenait *dans des attitudes que la nature lui présentait, en préférant volontiers les plus simples aux autres*».

Ces façons libres de travailler nous expliquent à la fois combien il serait inutile, ainsi que l'ont démontré Paul Mantz et L. de Fourcaud, de chercher, dans ses *Fêtes Galantes* et *Scènes théâtrales*, rêveries consolatrices d'un poète mélancolique, des effigies exactes de tel ou tel modèle, telle ou telle personne; mais comment aussi, toutes ces figurines de fantaisie, si justes et si vraies dans leurs gesticulations et physionomies, gardent une telle expression de vie proche, actuelle, émouvante. Par les mêmes raisons, la chronologie de ses dessins, comme de ses peintures, reste difficile à établir en dehors de quelques dates probables d'après les sujets traités, ou le caractère plus ou moins expérimenté de la facture. Comment s'en étonner encore, si l'on réfléchit au court espace de temps pendant lequel ce valétudinaire infatigable produisit un nombre d'œuvres presque incalculable, douze années environ, de 1709 à 1721?

Aussi, lorsque MM. Piazza et Cie ont entrepris d'utiliser les progrès les plus récents de la science photographique, pour reproduire, avec une perfection si heureuse et vraiment extraordinaire, en fac-similé d'une exactitude absolue, quelques-uns des plus beaux dessins de Watteau, ont-ils dû, en ce premier essai, se borner au choix des plus caractéristiques, dans les divers genres, sans prétendre suivre le maître charmant à travers toutes les évolutions de sa sensibilité capricieuse.

Les cinquante dessins qu'ils offrent au public sont tirés des collections publiques: le British Museum de Londres, le Musée du Louvre et le Petit Palais à Paris, la Collection Albertina à Vienne, le Musée Condé à Chantilly. Ce sont tous, sauf une esquisse pour la *Diane au bain*, des études d'après nature: paysage, nudités, figures isolées, figures groupées, sujets mêlés, têtes d'hommes et de femmes.

Le caractère général et l'attrait constant de toutes ces études aux crayons, c'est d'être, avant tout, sans le pinceau, malgré la différence d'outils, des études de peintre. Sauf en ses premières années, peut-être, Watteau, le crayon en main, regarde toujours la nature, l'analyse, l'interprète, dans ses mouvements et ses éclairages, avec l'œil et l'esprit d'un peintre, d'un peintre coloriste. L'harmonie des formes linéaires n'est jamais distincte pour lui de l'harmonie des formes colorées. Son trait, gras et onctueux, même lorsqu'il accentue résolument les contours, semble toujours attendri par l'air ambiant. Rien, dans son rythme vif et souple, de la rigidité ou de la sécheresse communes, alors à nombre de ses confrères académiques, plus instruits par la gravure et la sculpture que par les réalités. Lors même qu'il n'emploie qu'un crayon, la pierre noire ou la sanguine, il ne traduit jamais la forme extérieure sans la soutenir par la forme intérieure. Le modelé ne se sépare jamais de la ligne. C'est du même entrain qu'il note à la fois, sur blanc ou gris (son papier est souvent teinté), par traits de rouge ou de noir, ou plutôt par de vraies coulées qui s'étalent comme sous un pinceau, les contours, les saillies et creux, et qu'il les dispose, du même coup, par les nuances délicates de la touche, à leur juste valeur, sous la lumière. Il n'emploie que bien rarement les hachures régulières ou irrégulières, encore moins croisées ou pointillées, au moins, je crois, à partir de ses admirations réfléchies chez Crozat, devant Rubens et les Vénitiens. Le plus souvent, d'ailleurs, il use à la fois des deux crayons, noir et rouge, ou des trois, noir, rouge et blanc, qu'il emploie suivant l'heure, comme fonds ou rehauts, et il tire de leurs accords ou oppositions des effets surprenants. N'a-t-on pas remarqué que les plus ardents coloristes, Titien entre autres, et Franz Hals, à la fin de leur vie, réduisaient leur palette à trois ou quatre couleurs, certains qu'ils étaient, par longue expérience, d'obtenir, avec moins d'éclat violent, des effets d'harmonie plus intenses et plus profonds? Les trois crayons suffisent aussi à Watteau pour nous dire tout ce qu'il veut, dans les corps, les vêtements, les têtes, les mouvements, les lumières, avec des délicatesses de teintes expressives qu'il ne parviendra pas toujours à transporter sur ses tableautins, en des figurines trop réduites.

Voici le paysage (n° 17). Cette fois il emploie d'abord l'aquarelle, et les crayons ne lui servent qu'à donner les accents décisifs. Un coin de rivière, avec deux chalands amarrés près d'une estacade. Au fond, sur la rive, à droite, des hangars rustiques, à gauche, de grands arbres. Ciel nuageux où monte la fumée d'une cheminée. Banlieue de Paris, semble-t-il. Sentiment vif et sérieux de toutes les vérités, en toutes les choses: fluidité de l'eau, solidité des embarcations, ampleurs et légèretés des masses feuillues, enveloppement apaisé, assombri, calme, un peu mélancolique, de ce petit port par une atmosphère brumeuse. L'impression est rendue avec une sincérité qui nous semble toute moderne et une sûreté de main rare en tous les temps. Avec quel sens juste sont posées les touches de rouge et de blanc, pour faire valoir les dessous! Quelle habileté, et, avec cela, quelle délicieuse absence de virtuosité, quelle simplicité! Nous voilà bien forcés de reprocher au comte de Caylus, son élève et biographe, non comme une perfidie invraisemblable d'ami jaloux, mais comme un préjugé fatal d'académicien classique, l'accusation de maniérisme qu'il intente à Watteau.

Élégance, délicatesse, oui, mais non maniérisme. Dans ses galanteries mondaines

et théâtrales même, les attitudes, gestes, physionomies, peuvent être coquets, pleins d'intentions fines et subtiles; ils sont toujours aisés et naturels, ce sont ceux de la société aimable et raffinée qu'il connaît. Ce qui est vrai, ce qui est bon, lorsqu'il observe ses modèles avec une acuité de vision singulièrement précise, c'est que sa vision d'analyste se trouve très rapidement clarifiée, épurée, allégée des détails superflus, dans son cerveau de poète. Cela saute aux yeux dans ses études de nus. La première (n° 23) un homme agenouillé qui se penche pour tirer une draperie, avec effort, n'est qu'une étude d'atelier, d'après un modèle d'école. L'exécution, très accentuée, reste très dure encore, s'arrête aux contours. La tête est d'une vigueur réaliste, garantie de l'exactitude. Le peintre semble s'être servi de ce morceau dans son *Jupiter et Antiope*, de la galerie Lacaze. Nous en sommes encore aux débuts chez Crozat, à l'heure des imitations vénitiennes «et du trouble, dit Paul Mantz, que Watteau, imparfaitement informé des suavités de la forme féminine, éprouvait devant la nature vivante». Les n°s 8 (Br. M.) et 29 (Louvre) sont déjà libérés de ce naturalisme trop impersonnel et trop pesant pour lui. Le premier, un torse de femme, jusqu'à mi-cuisses, à la sanguine, rehaussé de blanc, le deuxième, si connu, la femme à mi-corps, la tête penchée derrière son bras tendu, à la sanguine, témoignent, assurément, de la plus complète et la plus heureuse expérience en cette matière. Au British Museum, ce n'est qu'une étude, mais pleine et savoureuse, et légèrement modelée sous la lumière avec une grâce exquise sur une solide structure. Au Louvre, l'étude plus simple encore, plus délicate, plus colorée, exquise peinture, se poétise par des réminiscences vénitiennes dans l'arrangement de la tête, l'allongement du bras, le bracelet de perles.

Les deux autres (n°s 39 et 20) sont tout à fait instructives. Nous y voyons comment l'imagination du rêveur transposait, transfigurait, composait. Dans le n° 39, une jeune femme, un modèle banal, de face, assise sur un coin de chaise longue, vient de se déshabiller. A côté d'elle, sur un coffre sont déposés ses vêtements. La jambe droite, où traîne quelque pli de robe noire, est pendante. Penchée en avant, elle tient des deux mains son pied droit, qu'elle semble gratter. Attitude spontanée, d'un réalisme vulgaire, surprise et arrêtée au passage, notée et fixée par le peintre comme une combinaison heureuse de lignes et de formes plastiques. En tous cas, antérieure ou contemporaine, analysée sans but ou demandée *ad hoc*, c'est cette attitude qui passe dans la *Diane au bain* (n° 20). Cette esquisse, à la sanguine, cette fois, semble bien être un des très rares feuillets où il ait étudié une composition de tableau, puisqu'au dire de Caylus, il n'aurait même «jamais fait ni esquisse ni pensée pour aucun de ses tableaux». Voici bien pourtant une pensée et déjà très mûrie, pour la *Diane au bain*, ce divin tableau qui, après tant d'aventures, a été rapatrié par M. Groult. Pensée très nette et très réfléchie. La poseuse plébéienne n'a donné que l'attitude; la baigneuse, de race immortelle, la justifie en s'essuyant le pied avec un linge; en même temps, elle s'est allongée, assouplie, aristocratisée, déifiée, elle se réclame discrètement, avec une grâce exquise, d'un atavisme noble et lointain. Un parfum de Renaissance, un souffle de Primatice et de Jean Goujon flotte autour de ses formes attendries, du long et fin ovale de son visage éveillé, de ses cheveux retroussés. Les mêmes réminiscences se peuvent saisir en d'autres esquisses ou études, même sur le vif. La *Diane* d'Anet et les *Nymphes* de la Fontaine des Innocents semblent avoir

laissé de vives impressions chez ce doux chercheur d'intelligentes, souriantes et tendres élégances.

Dans les figures isolées, on a de plus nombreux témoins, et qui permettent de démêler, à peu près, les progrès de son acuité visuelle et de son expérience technique. Plusieurs ont été gravées dans les *Figures françaises et comiques*, d'autres dans les *Figures de différents caractères*. Quelle qu'ait été l'habileté des artistes groupés par M. de Julienne, il faut bien constater, presque toujours, l'impuissance de leur pointe à rendre tout ce que le maître avait fait jaillir de vie, de sensibilité, de charme, sous ses rapides crayons. La comparaison des originaux est écrasante pour eux, surtout quand les originaux datent de la dernière période.

Notre fameux *Rémouleur* du Louvre (n° 35), et l'*Homme debout*, appuyé sur une longue perche, du Musée Condé (n° 30), nous attestent la conscience de l'artiste à modifier son style suivant les sujets. Dans ces figures populaires, robustes et épaisses, d'une expression naïve et franche, toute en dehors, l'exécution à grands traits fermes et hardis, retouchée d'accents violents, presque brutaux, est aussi mâle et simple qu'elle sera, dans les figures mondaines, délicate et subtile. On dirait d'avance des modèles pour Decamps et Meissonier. Même aspect familier, mais avec plus de culture intellectuelle déjà dans l'attitude et les physionomies, bonasses ou rusées, des *Joueurs de Cornemuse* (n° 44) et de l'*Homme en grand chapeau* (n° 46), coiffé d'un feutre mou, de mine narquoise et paillarde, contemporain, sans doute, du gros *Frère Blaise*, le tourier des Feuillants, gravé à l'époque, et croqué, de verve, avec une franchise espagnole. Fils et frère, ailleurs, de Rubens ou Véronèse, ici Watteau, réaliste incisif, est frère de Vélasquez. Puis, à côté, dans une légère esquisse d'un *Jeune homme jouant du tambourin* (n° 19), voici que repasse tout à coup un souffle de métamorphose classique, quelque réminiscence d'Andrea del Sarto et du XVIe siècle florentin. Le naturalisme le plus franc, avec la souplesse aisée, la vivacité grave auxquelles l'invitent la jeunesse et la race d'un serviteur levantin, reparaît dans le *Turc portant un plateau* (n° 13). Toute l'œuvre de Liotard, le beau pastelliste, le délicieux orientaliste, qui arrivera à Paris, en 1725, pour graver le *Chat malade*, va sortir de ces turqueries, d'après le personnel de l'ambassade ottomane, par Watteau.

Maintenant, voici les femmes! Qu'il les crayonne au passage, en promenade, sur des feuillets d'album portatif, ou qu'il les analyse, à loisir, en plein air ou dans l'atelier, qu'il les admire de face, de profil, de trois quarts, de dos, c'est toujours, avec des nuances infinies d'indications, la même dextérité à les surprendre dans leurs attitudes les plus expressives, à deviner, à raconter leurs caractères, leurs sentiments, leurs impressions, même sans montrer leurs visages. Il lui suffit du peu que ces infaillibles charmeuses, naïves ou coquettes, lui ont laissé voir d'elles : une chevelure, un bout de nuque, un pied, une main, quelques plis de leurs robes et manteaux, l'ordre ou le désordre de leur ajustement. Les n°s 11, 18, 48, appartiennent à la petite série: en les transportant sur toile, le peintre n'a eu qu'à les agrandir. Dans les n°s 4 et 22, les études plus grandes sont aussi plus poussées. Le n° 22 a été fait surtout pour la draperie, mais que de grâce élégante, vive, impertinente dans la seule indication de la jolie tête! Le n° 4, aux trois crayons sur papier gris, *La femme vue de dos, assise à terre*, est une merveille à la fois d'exactitude et de couleurs. Cette attitude est une de celles qu'il conserve avec le plus de plaisir à ses belles amoureuses

ou songeuses, sur les gazons, et dont il s'amuse à varier infiniment le rythme calme et attirant. Cette belle étude, avec la robe rayée et l'aimable chignon enrubanné, lui a servi plus d'une fois. Le n° 41, *Jeune fille, assise sur une chaise, les bras croisés*, nous fait beaucoup rêver. La fille est du peuple, cela saute aux yeux : type, habits, physionomie. Un petit minois, à la fois éveillé et candide, des cheveux embrouillés et ébouriffés sous une mince coiffe de linge, les deux mains croisées sur les genoux, avec un air de gêne, de soumission, de pose, charmant et touchant. La chaise est en bois, une chaise de cuisine. Est-ce là cette jolie « servante » dont parle d'Argenville, si dévouée au peintre maladif et vagabond, comme Hendrickie à Rembrandt et qui lui servit souvent de modèle? Le même type, plus ou moins transformé, sous d'autres parures ou d'autres coiffures, se retrouve si souvent dans d'autres dessins, peintures ou gravures! En tout cas, cette fois, c'est bien certainement un portrait, un portrait fidèle, exact, ému, où Watteau a mis toute la sensibilité et la simplicité de son âme.

Les grandes feuilles où l'observateur, toujours en éveil, a mêlé des études diverses, au cours de ses rencontres ou de ses recherches, ne sont pas les moins intéressantes. Nulle part ne se manifeste, avec plus de vivacité, la curiosité aigue, perspicace, bienveillante, affectueuse, infatigable, et aussi l'inquiète poursuite de l'idéal dans la réalité que constataient, chez Watteau, tous ses amis, et qui le consumaient. Tantôt c'est le même modèle qu'il tourne et retourne, tantôt ce sont les sujets les plus différents qu'il jette côte à côte, au gré de la rencontre, d'un détail qui le préoccupe, d'une composition qu'il médite. Sur le n° 32, quatre têtes et bustes de fillettes, nues têtes ou chapeautées, qui lui serviront dans le *Concert*, la *Famille*, les *Amusements champêtres*, etc., etc., viennent remplir les coins d'une feuille déjà occupée, dans la hauteur, par deux sujets bien différents. L'un est un masque d'homme imberbe, face ébaubie et bouche bée, un Pierrot ou un Gille, un de ces masques largement pétris, dont se souviendra toujours La Tour. L'autre, une tête de Vierge penchée, de Vierge presque italienne, avec une esquisse, à côté, de tête et buste d'enfant enveloppé d'un manteau, ne se raccordant pas, d'ailleurs, avec la Vierge. Dans la face masculine, quelque réminiscence de Rubens; dans la Madone, un souvenir de Carrache ou Poussin vivifié. Dans le n° 25, à côté d'une gracieuse dame, en longue robe à grands plis, nonchalamment assise sur un banc, l'oreille aux écoutes, l'œil aux aguets, des gamins nus et potelés, de petits flamands rebondis jouent avec une chèvre, la chevauchent et la tourmentent, en attendant qu'ils aillent, à l'état de statues, orner les piédestaux de *l'Embarquement pour Cythère* et d'autres pastorales. Souvent, ce sont des études de mains, de ces mains agiles, nerveuses, spirituelles, dont il cherche à fixer les mouvements les plus imprévus, qui s'entrecroisent parmi des croquis de draperies, à côté d'un visage de femme, vif et hardi, et comme éveillé en sursaut.

C'est pourtant sur les feuilles où s'agitent seulement des têtes, têtes mâles ou féminines, dans toutes les poses, dans tous les éclairages, qu'éclate le plus magnifiquement, avec le plus de force ou de charme, l'extraordinaire génie du peintre, comme portraitiste psychologue, comme analyste passionné, délicat, ému et tendre, de la physionomie humaine. Tous les visiteurs du Louvre gardent l'inoubliable vision des *Huit études de têtes* (n° 5) et des *Six études* (trois bustes de femmes, trois têtes d'hommes, n° 9), qu'il fallait absolument reproduire ici, bien qu'elles figurent déjà dans la plupart

des ouvrages sur Watteau. Mais ici la traduction, par des moyens nouveaux, est vraiment si parfaite qu'on y peut, pour la première fois, retrouver toutes les nuances, toutes les finesses et séductions de modelés, d'éclairages, d'expressions qui font de ces études aux trois crayons, l'équivalent, non seulement des meilleures peintures de Watteau, mais celui de nos meilleures peintures contemporaines aux XIXe et XXe siècles. Nos impressionnistes, nos pleinairistes, nos luminuristes, avec beaucoup moins de respect en général pour la vérité des dessous, la vérité plastique, ont-ils perçu avec plus d'acuité, ont-ils rendu avec plus de liberté et de grâce charmantes et discrètes, les jeux subtils de la lumière pittoresque? Le British Museum a fourni, de son côté, plusieurs feuilles du même genre, dont la qualité n'est pas moindre. Quel plaisir exquis et instructif de retrouver, d'abord, dans ces croquis, de côté et d'autre, les mêmes modèles étudiés et compris sous les plus divers aspects, toujours avec même perspicacité et tendresse, puis ensuite de rechercher, dans l'œuvre peinte et gravée, et d'y retrouver çà et là les mêmes études transformées en visions poétiques! L'espace nous manque pour nous y abandonner; mais, en regardant ces dessins, si débordants d'intentions rares et nouvelles, qui ne comprendra, par instants, le désespoir de Watteau devant ses peintures? Désespoir excessif et injuste assurément et que lui seul avait le droit d'exprimer! Et cependant, ses amis, ses élèves, ses protecteurs, tous nous l'affirment: il n'avait guère confiance qu'en ses dessins pour transmettre à la postérité son génie et sa gloire.

Georges LAFENESTRE.

INDEX

DES CINQUANTE DESSINS

DE

ANTOINE WATTEAU

CONTENUS DANS LE RECUEIL

1. *Personnage de Théâtre.*

Sanguine et crayon noir. — H. $0^{m}34$. L. $0^{m}19$.

British Museum, Londres. (14 Mai 1870. N° d'inv. 531.)

Étude pour Poisson en habit de païsan, gravée par Deplace pour les *Figures Françaises et comiques.*

Cette étude semble avoir servi aussi pour la *Réunion sur une terrasse* du Musée Royal de Dresde.

2. *Deux têtes de femmes.*

Sanguine et crayon noir. — H. $0^{m}17$. L. $0^{m}15$.

British Museum, Londres. (N° d'inv. 262.)

La tête de gauche a été gravée dans les *Figures de différents caractères*, T. II, pl. 261.

3. *Feuilles d'étude : Trois personnages (deux hommes et une femme).*

Sanguine de deux tons. — H. $0^{m}30$. L. $0^{m}21$.

British Museum, Londres. (16 Juin, 1860. N° d'inv. 137.)

4. *Jeune femme assise, vue de dos.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}15$. L. $0^{m}18$.

British Museum, Londres. (N° d'inv. 484.)

Ancienne collection Malcolm.

Gravé dans les *Figures de différents caractères*, T. II, pl. 248.

5. *Feuille d'études : Trois têtes de nègres, masque d'homme et têtes de femmes.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}26$. L. $0^{m}39$.

Musée du Louvre, Paris.

A été acquis pour 350 fr. à la vente d'Imécourt.

Étude pour le tableau gravé par H. S. Thomassin fils : *Coquettes qui pour voir galant au rendez-vous.* La dernière tête, en bas à gauche, semble avoir servi pour l'*Embarquement pour Cythère.*

6. *Jeune fille en trois poses différentes.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}30$. L. $0^{m}21$.

British Museum, Londres. (16 Juin 1860. N° d'inv. 137.)

Provenant de la collection de Thomas Lawrence. La jeune femme, en bas, à droite, a dû servir d'étude pour *La Gamme d'Amour*, tableau gravé par Le Bas, et qui faisait partie du cabinet de Mariette.

7. *Couple marchant, vu de profil.*

Lavis au bistre et noir. — H. $0^{m}24$. L. $0^{m}17$.

British Museum, Londres. (24 Juillet 1900. N° d'inv. 161.)

Étude pour l'*Assemblée dans un parc* du Musée du Louvre.

8. *Étude de nu : Torse de femme.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}24$. L. $0^{m}17$.

British Museum, Londres. (13 Décembre 1873. N° d'inv. 128.)

9. *Feuille d'études : Hommes et femmes, en bustes, coiffés de bérets.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}26$. L. $0^{m}37$.

Musée du Louvre, Paris.

Acheté 340 fr. à la vente d'Imécourt.

La première tête, en haut à gauche, est une étude pour *Le Lorgneur* gravée par G. Scotin d'après le tableau original tiré du cabinet de M. de Julienne.

La tête de femme, en bas, à droite, a dû servir pour *Le Rendez-vous* gravé par Audran.

10. *Croquis divers.*

Dessin à la sanguine. — H. $0^{m}18$. L. $0^{m}23$.

British Museum, Londres. (13 Juillet 1891. N° d'inv. 11.)

Étude pour *Qu'ai-je fait, assassins maudits, etc...*, tableau gravé à l'eau-forte par le C. C., terminé au burin par F. Joullain.

11. *Jeune femme assise.*

Dessin à la mine de plomb. — H. 0^{m}15. L. 0^{m}09.
British Museum, Londres. (N° d'inv. 482.)
Ancienne collection Malcolm.
Gravé dans les *Figures de différents caractères.* T. II, pl. 152.

12. *Tête de jeune femme en quatre poses différentes.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0^{m}30. L. 0^{m}23.
British Museum, Londres. (24 Août 1900. N° d'inv. 158.)
Étude pour la *Sérénade Italienne*, gravée par G. Scotin d'après le tableau de Watteau, tiré du cabinet de M. Titon du Tillet.

13. *Esclave oriental portant une coupe.*

Dessin aux trois crayons. — H. 0^{m}20. L. 0^{m}10.
British Museum, Londres. (13 Juillet 1871. N° d'inv. 14.)
Ancienne collection de Miss James.
Gravé dans les *Figures de différents caractères.* T. II, pl. 312. B. s.

14. *Feuille d'études : Têtes de femmes coiffées en cheveux et masque d'homme.*

Dessin aux trois crayons. — H. 0^{m}25. L. 0^{m}38.
Musée du Louvre, Paris.
Payé 347 fr. à la vente d'Imécourt, 1858.

15. *Flûteur et femmes assises.*

Dessin aux trois crayons. — H. 0^{m}26. L. 0^{m}39.
British Museum, Londres. (8 Août 1868. N° d'inv. 1274.)
Provenant de la collection Spencer.

16. *Études de femmes et masque d'homme.*

Dessin aux trois crayons. — H. 0^{m}30. L. 0^{m}24.
British Museum, Londres. (24 Août 1900. N° d'inv. 157.)
Le masque d'homme, en bas, à droite, est une étude pour *Les Comédiens français* gravée par Liotard.

17. *Paysage.*

Lavis au bistre rehaussé de sanguine. — H. 0^{m}20. L. 0^{m}31.
British Museum, Londres. (N° d'inv. 494.)
Ancienne collection Malcolm.

18. *Femme assise et accoudée du bras droit sur un tertre.*

Dessin à la sanguine rehaussé de crayon noir. — H. 0^{m}15. L. 0^{m}12.
British Museum, Londres. (8 Juillet 1865. N° d'inv. 148.)

19. *Homme au tambourin.*

Dessin à la sanguine. — H. 0^{m}27. L. 0^{m}16.
British Museum, Londres. (13 Janvier 1872. N° d'inv. 769.)

20. *Baigneuse.*

Dessin à la sanguine, rehaussé de noir. — H. 0^{m}17. L. 0^{m}16.
Galerie Albertina, Vienne.
Étude pour *Diane au bain*, tableau de l'ancienne collection Nilson, appartenant à M. C. Groult.

21. *Deux têtes de jeunes femmes.*

Dessin aux trois crayons. — H. 0^{m}19. L. 0^{m}12.
British Museum, Londres. (N° d'inv. 490.)
Ancienne collection Malcolm.
Étude pour *La Famille de Gilles* de la collection Richard Wallace, Londres.

22. *Dame debout, de profil.*

Dessin au crayon noir, rehaussé de sanguine. — H. 0^{m}34. L. 0^{m}56.
Musée du Louvre, Paris.

23. *Étude de nu : Torse d'homme.*

Dessin aux trois crayons. — H. 0^{m}24. L. 0^{m}29.
Musée du Louvre, Paris. Collection Lacaze.
Étude pour *Jupiter et Antiope* du Musée du Louvre.

24. *Études de mains et femme en buste.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0^{m}16. L. 0^{m}21.
British Museum, Londres. (28 Février 1857. N° d'inv. 203.)

25. *Femme assise, enfants jouant avec des chèvres.*

Dessin à la sanguine. — H. 0^{m}32. L. 0^{m}38.
British Museum, Londres. (13 Juillet 1891. N° d'inv. 12.)
Étude pour *Fêtes Galantes* du Musée de Berlin.

26. *Tête de femme en quatre poses différentes.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0m33. L. 0m24.
British Museum, Londres. (N° d'inv. 489.)
Ancienne collection Malcolm.

27. *Moine debout.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0m28. L. 0m18.
British Museum, Londres. (24 Août 1900. N° d'inv. 159.)

28. *Mère et enfants.*

Dessin aux trois crayons. — H. 0m24. L. 0m16.
British Museum, Londres. (27 Juin 1891. N° d'inv. 152.)
Gravé dans les *Figures de différents caractères*, T. II. pl. 228.
Provenant de la collection de Miss James.

29. *Femme nue, le bras levé au-dessus de sa tête.*

Dessin à la sanguine et à la pierre noire. — H. 0m23. L. 0m28.
Musée du Louvre, Paris.

30. *Homme debout, vêtu d'un habit à basques.*

Dessin au crayon noir et à la sanguine. — H. 0m36. L. 0m20.
Musée Condé, Chantilly.

31. *Portrait d'un abbé.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0m17. L. 0m23.
British Museum, Londres. (9 Juin 1886. N° d'inv. 39.)
Dans le fond, étude de femme nue légèrement indiquée.
Ce dessin porte au dos « Dessein (sic) que Wateau (sic) a laissé en mourant à mon ami Caylus, Juillet 1721 ».

32. *Croquis divers : Femmes et fillettes.*

Dessin à la sanguine légèrement rehaussé de noir. — H. 0m26. L. 0m39.
Musée du Louvre, Paris.

33. *Joueurs de guitare.*

Dessin aux trois crayons. — H. 0m26. L. 0m25.
British Museum, Londres. (8 Août 1868. N° d'inv. 1275.)
Étude pour *Fêtes Galantes* du Musée de Berlin.
Provenant de la collection de lord Spencer.

34. *Femme et jeune fille.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0m21. L. 0m15.
British Museum, Londres. (14 Novembre 1846. N° d'inv. 23.)
Étude destinée à *L'Embarquement pour Cythère*, de la Collection de l'empereur d'Allemagne. (Palais impérial, Berlin.)

35. *Rémouleur penché sur sa meule.*

Dessin à la sanguine rehaussé de noir. — H. 0m29. L. 0m21.
Musée du Louvre, Paris.
A la vente de Julienne, ce dessin se vendait avec la *Savoyarde* 30 livres. En 1775, il repassait à la vente Mariette et faisait 480 livres, 2 s. Le dessin du Louvre ne porte pas la marque de Mariette.
Ed. de Goncourt, à la vente Walferdin, acquit une contre-épreuve.

36. *Femme en buste et tête de chien.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0m15. L. 0m14.
British Museum, Londres. (N° d'inv. 481.)
Ancienne collection Malcolm.

37. *Deux danseurs et un vieillard.*

Dessin à la sanguine. — H. 0m17. L. 0m23.
British Museum, Londres. (13 Juillet 1891. N° d'inv. 15.)
Étude pour *Fiançailles et Bal champêtre* du Musée du Prado, Madrid.

38. *Études diverses : Femme agenouillée, deux têtes d'hommes coiffées de tricornes.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0m26. L. 0m34.
Musée du Louvre, Paris.
Étude pour *L'Embarquement pour Cythère* de la Collection de l'empereur d'Allemagne, (Palais impérial de Berlin).

39. *Femme nue assise sur le rebord d'un canapé.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0m34. L. 0m23.
British Museum, Londres. (16 Juin 1860. N° d'inv. 136.)
Provenant des collections Thomas Lawrence et Ottley.

40. *Abbé, de profil, le regard abaissé.*

Sanguine et crayon noir. — H. 0m14. L. 0m10.
British Museum, Londres. (12 Janvier 1893. N° d'inv. 2.)

41. *Femme assise, les mains croisées.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}21$. L. $0^{m}16$.
British Museum, Londres. (N° d'inv. 486.)
Ancienne collection Malcolm.

42. *Études de mains.*

Sanguine et crayon noir. — H. $0^{m}14$. L. $0^{m}22$.
British Museum, Londres. (12 Juin 1875. N° d'inv. 558.)

43. *Feuille d'études : Cinq têtes de femmes tournées vers la droite.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}21$. L. $0^{m}22$.
Musée du Louvre, Paris.
Gravé dans les *Figures de différents caractères*, T. II pl. 349.

44. *Joueurs de cornemuse.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}27$. L. $0^{m}22$.
Musée du Louvre, Paris.
Étude pour *Fête champêtre* du Musée d'Édimbourg.

45. *Femme debout et femme assise.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}21$. L. $0^{m}27$.
Galerie Albertina, Vienne.

46. *Homme en grand chapeau, vu de profil.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}26$. L. $0^{m}18$.
British Museum, Londres. (12 Juin 1869. N° d'inv. 297.)
Provenant de la collection de lord Spencer.

47. *Feuille d'études : Sept têtes de femmes et deux têtes d'hommes.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}26$. L. $0^{m}40$.
Musée de la Ville de Paris, Petit Palais, Collection Dutuit.

48. *Dame assise à terre.*

Dessin à la sanguine. — H. $0^{m}15$. L. $0^{m}09$.
British Museum, Londres. (N° d'inv. 483.)
Ancienne collection Malcolm.

49. *Dame de profil assise dans un fauteuil.*

Dessin au crayon noir rehaussé de sanguine. — H. $0^{m}25$. L. $0^{m}19$.
Musée du Louvre, Paris.
Gravé dans les *Figures de différents caractères*, T. I. pl. 70.
Provenant de la collection Mariette où il était vendu 49 livres avec la *Tête de l'homme jouant de la flûte*.

50. *Tête d'homme jouant de la flûte.*

Dessin aux trois crayons. — H. $0^{m}24$. L. $0^{m}21$.
Musée du Louvre, Paris.
Étude pour *Le Lorgneur*, tableau gravé par G. Scotin.
Le modèle est le même que celui qui a servi pour le buste de *Flûteur en longs cheveux*, gravé dans les *Figures de différents caractères*. (T. I, pl. 88 de l'exemplaire de l'Arsenal.)

Imp. Kadar, Paris.
































































Ant. Watteau















